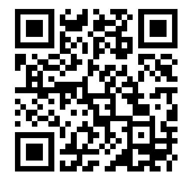
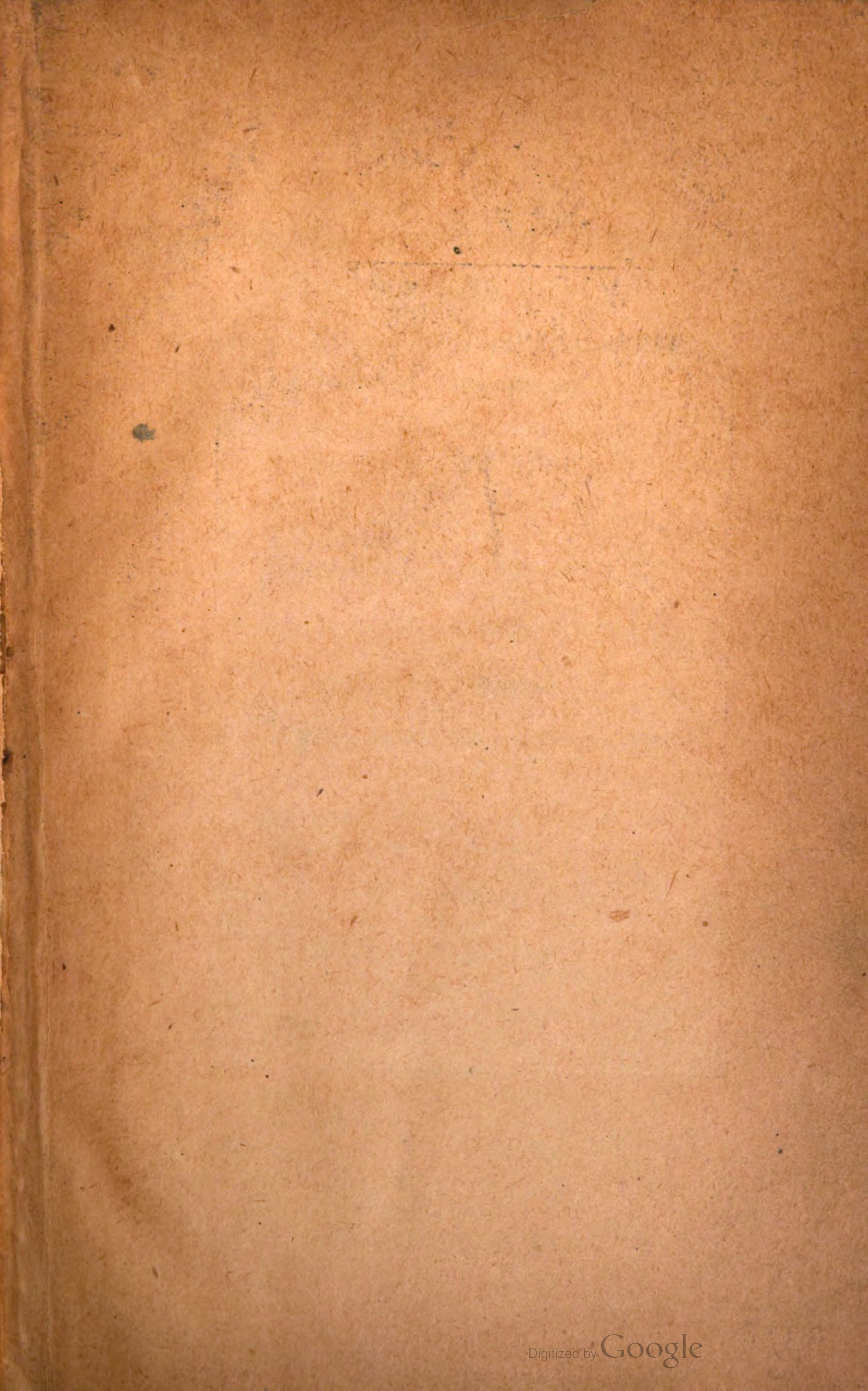
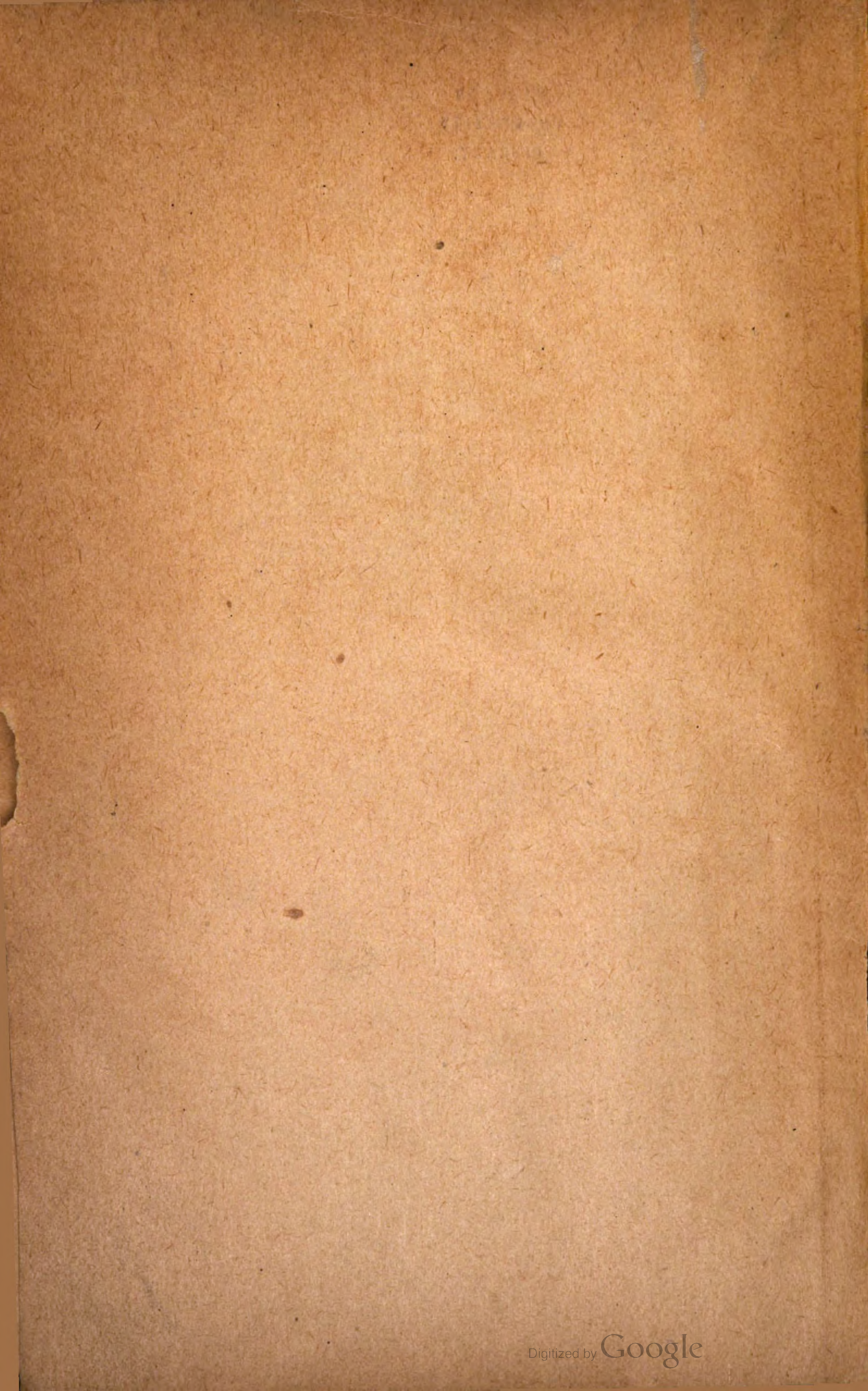








Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600.

Ein Beitrag zur Geschichte der sangbaren Lyrik in der Zeit Shakespeares.

Mit Abdruck aller Texte aus den bisher noch nicht neugedruckten Liederbüchern und der zeitgenössischen deutschen Übertragungen.
(Teil I.)

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
von der
Philosophischen Fakultät
der
Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin
genehmigt
und
nebst den beigefügten Thesen
öffentlich zu verteidigen
am
15. Juli 1903
von

Wilhelm Bolle
aus Berlin.

Opponenten:
Herr cand. phil. Kurt Lienemann.
Herr cand. phil. Richard Eickmann.
Herr Dr. phil. Eduard Wagon.

Weimar, 1903.
Druck von R. Wagner Sohn.

Die vollständige Arbeit, mit Gesamtabdruck der Texte bis 1600, erscheint als Band XXIX der Palaestra, herausgegeben von den Professoren BRANDL, ROETHE, SCHMIDT.

Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation.

Einleitung.

A. Abhandlung.

I. Verhältnis von Komponist und Dichter.

II. Lebensbeschreibungen der Komponisten.

Zeitgenössische Erwähnungen — William Byrd — Nicholas Yonge — Thomas Morley — John Mundy — William Barley — Thomas Weelkes — William Holborne — John Dowland — George Kirbye — John Wilbye — Giles Farnaby — John Farmer — John Bennet — Robert Jones.

III. Inhalt und Form der Morley'schen Lyrik.

1. Inhalt.

Liebe — Natur — Volksleben.

2. Metrik.

Zahl und Bau der Strophen.

Der Vers.

Rhythmus — Auftakt — Taktumstellung — Schwere Senkungen — Doppelte Senkungen — Fehlen der Senkung — Caesur.

Der Reim.

Zweiwort-Reim — Klingender, stumpfer, gleitender Reim — Binnenreim — Unreiner Reim — Reimlose Verse — Refrain.

Satzübergang.

3. Rhetorik.

A. Mittel, die Aufmerksamkeit zu erregen.

Anrede — Frage — Ausruf — Inversion.

B. Mittel, die Aufmerksamkeit zu befriedigen.

I. Anschauliche.

Schmückendes Adjektiv — Adverbiale Bestimmung — Beschreibender Nebensatz — Vergleiche — Metapher — Allegorie — Personifikation.

II. Mittel des Wohlklangs

Stabreim — Lautwiederholung.

III. Mittel der Energie.

Pleonastische Adjektiva — Urgierende Partikel — Gegensatz — Parallelismus — Sinn —, Satz —, Wortwiederholungen — Anaphora — Asyndeton — Aufzählung.

B. Die Texte der Liederbücher bis 1600.

Wynkyn de Worde, XX songes 1530 — Thomas Whythorne, Songs 1571 — William Byrd, Psalmes, sonets, and songs of sadness and pittie 1587 — Nicholas Yonge, Musica transalpina I 1588 — William Byrd, Songs of sundrie natures 1589 — Thomas Watson, First set of Italian madrigals Englished 1590 — Thomas Morley, Canzonets or little short songs 1593 — Thomas Morley, Madrigals 1594 — John Mundy, Songs and psalmes 1594 — Thomas Morley, First booke of ballets 1595 — Thomas Morley, Primo libro delle ballete 1595 — Thomas Morley, First booke of canzonets 1595 — William Barley, New booke of tabliture 1595 — Peter Phillips, Primo libro de madrigali 1596 — Thomas Morley, Canzonets or little short aers 1597 — Thomas Weelkes, Madrigals 1597 — John Dowland, First booke of songes or ayres 1597 — George Kirbye, First set of English madrigalls 1597 — Nicholas Yonge, Musica transalpina II 1597 — Thomas Morley, Canzonets out of the best Italian authors 1597 — Thomas Morley, Madrigals out of the best Italian authors 1598 — John Wilbye, First set of English madrigals 1598 — Thomas Weelkes, Ballets and madrigals 1598 — Giles Farnaby, Canzonets 1598 — John Farmer, First set of English madrigals 1599 — John Bennet, Madrigalls 1599 — Thomas

Weelkes, Madrigals of 5 and 6 parts 1600 — Thomas Weelkes, Madrigals of 6 parts 1600 — Robert Jones, First booke of songes and ayres 1600.

Deutsche Texte zu englischen Madrigalen.

Haußmann, Liebliche fröhliche Ballette von Thoma Morlei 1609 — Friederici, Thomae Morlei lustige und artige dreystimmige weltliche Liedlein 1624.

Nachträge.

Alphabetisches Verzeichnis aller Liederanfänge.

Inhaltsverzeichnis.

Meinen lieben Eltern!

Einleitung.

In nachdrücklicher Weise hat A. H. Bullen in seinen Lyrics from the songbooks of Elizabethan times 1887, in deren Fortsetzung More lyrics 1888, und in der Auswahl aus diesen beiden Sammlungen, lyrics from the songbooks of the Elizabethan age 1889, auf die sangbare Lyrik der Shakespeare-Zeit hingewiesen und gezeigt, wie viel und wie schönes jene Epoche der englischen Literatur auch auf diesem Gebiete hervorbrachte. So reichhaltig seine Proben auch sind, geben sie von der Fülle des vorhandenen Materials doch nur eine beschränkte Vorstellung und wecken den Wunsch, diese Lieder in ihrer Gesamtheit zugänglich zu haben. Die Anregung dazu, einen der ersten und bedeutendsten Komponisten jener Zeit herauszugreifen und seine Verse vollständig zu veröffentlichen, wurde mir von meinem fürsorglichen Lehrer, Herrn Professor Brandl, der mir später auch behilflich war, die übrigen Madrigalisten bis 1600 mit heranzuziehen.

Die älteste gedruckte Sammlung weltlicher Chorlieder in England wurde 1530 von Wynkyn de Worde herausgegeben; sie enthält drei- und vierstimmige Gesänge, die teils weltlichen teils religiösen Charakters sind; unter den Komponisten, die bei einigen Liedern genannt werden, finden wir die bekanntesten Namen jener Zeit: Cornyshe, Fairfax, Taverner, Cooper. Seltsamerweise fand jedoch das Vorgehen Wynkyn de Wordes für lange Zeit keine Nachahmer, obgleich die Zeit Heinrichs VIII., der als großer Musikfreund bekannt war und selbst komponierte, schon reich an vortrefflichen Musikern war. Ihre Tätigkeit als Tonsetzer lag

im wesentlichen auf dem Gebiet der kirchlichen Musik, und der Reichtum und die Beliebtheit der sangbaren Volkslyrik, die bis in die höchsten Kreise ausnahmslos ging, ließ wohl einen Mangel an weltlichem Chorgesang in den gebildeten Ständen nicht aufkommen. 1571 erschien ein zweites Liederbuch, das neben Gesängen religiöser Art auch solche weltlichen Charakters enthielt: Songs of three, foure, and five voyces von Thomas Whythorne. Dieser war nicht nur wie, Wynkyn de Worde, der Herausgeber, sondern auch der Komponist und wahrscheinlich sogar der Dichter von sämtlichen Liedern. Aber auch dies Werk blieb wieder für lange Jahre eine vereinzelte Erscheinung. bis mit dem Auftreten des Altmeisters der englischen Musik, William Byrd, 1587 die Blütezeit des weltlichen Chorliedes in England eröffnet wurde. Will man aber Byrds Bedeutung als Tonsetzer gerecht werden, so muß man ihn in erster Linie auf dem Gebiet der kirchlichen und Instrumentalmusik betrachten; in seiner Profanmusik steht er noch unter dem Kunsteinfluß der alten Meister, und ein gewisses archaistisches Gepräge ist ihr nicht abzusprechen. Byrd selbst war ein viel zu ernster und schwermütiger Charakter, um sich ganz den leichten Stil der italienischen Musik zu eigen zu machen. Seine erste Sammlung 'Psalmes, sonets, and songs of sadnes and piety' 1587, die, wie seine späteren Liederbücher, kirchliche und weltliche Musik enthält, zeigt auch in seinen weltlichen Liedern einen strengeren Charakter, und es fehlt ihnen trotz ihrer mannigfachen Schönheiten das Leichte und Gefällige des späteren Madrigalstils. Dieser wurde kurz darauf, 1588, den breiteren Schichten der Bevölkerung durch eine Auswahl italienischer Madrigale in englischen Übersetzungen bekannt, die Nicholas Yonge unter dem Titel 'Musica transalpina' herausgab. Der Beifall war ein ungeheurer; mit einem Schlage wandte sich die Gunst der gebildeten Kreise der neuen Kunstgattung zu. Es ist daher auch verständlich, daß diese nicht ohne Einfluß auf Byrds zweite Sammlung, Songs of sundrie natures 1589, blieb; immerhin war die Einwirkung doch

nur eine beschränkte; außerdem verstummte Byrd auch lange auf diesem Gebiete ganz und veröffentlichte nichts mehr bis zum Jahre 1611, das seine letzte Sammlung: 'Psalms, songs, and sonnets' brachte.

Seinem Schüler, Thomas Morley, der nach Byrd als erster wieder mit eigenen Schöpfungen hervortrat, wenn auch erst 1593 mit seinen Canzonets to three voyces, war es vorbehalten, diese Gattung bei seinen Landsleuten vollständig einzubürgern und die fremde Kunst zu heimischem Eigentum umzugestalten. Ihm gebührt daher mit Recht der Name des ersten englischen Madrigalisten; bald folgten ihm weitere Komponisten auf diesem Gebiet wie Phillips, Weelkes, Wilbye, Bennet etc. Anfangs, wie auch bei Morley selbst in sehr weitem Maße, standen die englischen Madrigalkompositionen ganz und gar unter dem Einfluß der italienischen Musik, sogar in den Texten, die in vielen Fällen italienischen Liedern entlehnt waren. Erst allmählich fand eine Loslösung statt und eine Entwickelung zu größerer Selbständigkeit, wenn auch der italienische Einfluß nie aufhörte zu wirken. Wie schnell und wie stark das englische Madrigal auch sich die Gunst der Gesellschaft erworben hatte, seiner verhältnismäßig kurzen Blütezeit folgte ein überraschend schneller Niedergang; seit 1620 war wohl die Vorliebe für diese Kunstgattung im schnellen Rückgang begriffen. 1630 veröffentlichte Peerson die letzte erhaltene Madrigalsammlung, aber er nannte sie jetzt 'Mottects' und gab sie mit einer Orgelbegleitung heraus, sodaß von Madrigalen im eigentlichen Sinne bei ihnen gar nicht mehr die Rede sein kann.[1])

Ungefähr um 1600 kam eine neue Gattung von weltlicher Liederkomposition auf, die bald das Madrigal aus der ersten Stelle in der Gunst der gebildeten Kreise verdrängte: der dramatische Sologesang anstatt des Chor-

[1]) Henry Porter veröffentlichte noch 1632 und 1639 je eine Madrigalsammlung, die beide verloren sind; sie waren aber mit Instrumentalbegleitung, auch tragen die uns erhaltenen Texte infolge ihres strophischen Baues mehr den Charakter von 'Ayres'.

gesangs. Schon in den Ayres, die neben den Madrigalen seit Dowlands erster Sammlung 1597 auftauchten, trat der polyphone Stil zurück auf Kosten der Tendenz für Tonfülle, bestimmten aber mannigfachen Rhythmus, Melodik und Harmonienschönheit; in ihnen wurde der Cantus in weit größerem Maße die führende Stimme als in den Madrigalen. Wie sehr und wie schnell die Dowland'sche Sammlung Popularität gewann, zeigt, daß Morley seine Canzonets 1597 auch für eine Stimme allein mit einer Lautenbegleitung setzte, die der Cantusstimme beigegeben war; 1600 veröffentlichte er, der Meister des alten polyphonen kontrapunktischen Stils, eine Sammlung Ayres mit Instrumentalbegleitung, was eine neue und größere Konzession an die Volksgunst bedeutete. Beeinflußt von Caccinis Nuove Musiche, die zwar erst 1602 im Druck erschienen, aber sicherlich schon durch einzelne Kompositionen von ihm früher Verbreitung gefunden hatte, gewann jetzt der deklamatorische Sologesang ganz die Oberhand. 1601 erschienen in England zwei Sammlungen von Ayres für eine Stimme mit Instrumentalbegleitung, die eine von Robert Jones, der sein Liederbuch in der Vorrede als das erste dieser Art bezeichnete, und die zweite von Rossiter und Campion. Für die Texte war dieser Umschwung von ungeheuerer Bedeutung: bei dem deklamatorischen Vortrag trat das Lied mit seinen Worten wieder in den Vordergrund, während bei den Madrigalen die Musik die Hauptsache war, und man jeden noch so geringen Text für die Komposition geeignet fand. Trefflich charakterisieren die Worte Ambros', Geschichte der Musik IV 108, den Wert dieses Wechsels: 'Nun tritt der Sänger zum ersten Male wirklich als Solist auf; er trägt vor, er detailliert und nuanciert, sein Gesang ist nicht mehr herausgerissenes Bruchstück eines eigentlich untrennbaren Ganzen, er ist selber ein Ganzes, belebt von Ausdruck, von Empfindung — er wird individuelle Gefühlssprache. Die Poesie, welche im Gewebe der Kontrapunktik verschwunden war, tritt wieder hervor; sie wird wahrnehmbar; die Musik wird zwar zur

Dienerin der Poesie und muß sie schmücken, aber dafür erklärt das wieder hör- und wahrnehmbar gewordene Wort der Poesie, was die Musik in ihrer Weise ausdrücken will'.

Bis zu dem Auftreten dieser neuen Gesangskunst, 1601, habe ich nun die Texte der zu jener Zeit im Druck erschienenen Liederbücher gesammelt und die bisher noch nicht im Neudruck erschienenen herausgegeben. Behufs Orientierung über die Begriffe Madrigal, Air sende ich einige Worte über die verschiedenen Gattungen der damaligen Lyrik voraus. Wir haben zu sondern:

1. *Die reflektierende Lyrik der höfisch-gebildeten Kreise*, die sich seit Wyatt und Surrey wesentlich unter dem Einfluß Petrarcas entwickelte und deren Lieblingsform das Sonett war.

2. *Die sangbare Lyrik der höfisch-gebildeten Kreise*, wie sie uns eben in den Liederbüchern jener Zeit entgegentritt. Hier unterscheiden wir folgende Unterklassen:

a) *Religiöse Chorlieder* werden von manchen Komponisten den weltlichen Liedern beigegeben. In der ersten Zeit sind es gewöhnlich Psalmen, nach dem Muster des Common prayer book in Septenaren bearbeitet, auch manchmal nur mit wenigen Abweichungen daraus entlehnt. So bei Byrd und Mundy. Erst später begegnet uns eine selbstständige religiöse Lyrik, vor allem bei Campion. Sammlungen von nur religiösen Vokalsätzen, denen man den Namen 'Sacred madrigals' gab, sind nur Leighton's Tears and lamentation of a sorrowfull soul 1614, und Amners 'Sacred hymns' 1615.

b) *Die weltlichen Chorlieder* scheiden sich nach Art der Komposition und des Vortrags in Madrigals, Airs, Canzonets, Ballets. In den Texten zeigen sie dem Inhalt nach keine Unterschiede, es sind dem Geschmack der Zeit entsprechend meist Liebesgedichte, gewöhnlich in pastoralem Stil, Lobgedichte auf die Freuden des Mai und den heiteren Lebensgenuß. Fast immer stehen jedoch die Texte der Airs bedeutend höher als die der Madrigale, die manchmal voll-

kommen wertlos sind. Die unterscheidenden Merkmale zwischen den angeführten Gattungen sind folgende:

α. Madrigale sind kurze einstrophische Gedichte; wenn auch der Text in einzelnen Fällen ursprünglich einen strophischen Bau gehabt haben mag, so ging dieser bei der Komposition doch verloren, da das Madrigal durchkomponiert wurde. Es wurde ohne Instrumentalbegleitung gesungen; die Musik war kontrapunktisch. Die bekanntesten Madrigalkomponisten sind Morley, Phillips, Weelkes, Wilbye, Kirbye, Farmer, Bennet, East, Bateson, Gibbons.

β. Airs sind im Gegensatz zu den Madrigalen strophische Gedichte, bei denen jede der folgenden Strophen nach der Melodie der ersten gesungen wurde. Der Gesang wurde auf der Laute oder Viol-da-gamba begleitet; die Musik war nicht kontrapunktisch. Hierher gehören sämtliche Sammlungen von Dowland, Morley's und Jones' Sammlung 1600, die von Corkine 1610 und 1612, Attey 1622.

Diese Gattung ging, seit 1600 ungefähr, auf das Gebiet des Sologesangs mit Instrumentalbegleitung über; sie fand ihren Höhepunkt in den dramatischen Maskenspielen jener Zeit. Die bekanntesten damaligen Komponisten hierin waren Jones, Campion und Rosseter, Ferabosco der Jüngere, Coperario.

γ. Canzonets scheinen eine Zwischenstufe zwischen Madrigals und Airs, aber mit weiterer Hinlehnung zu den Madrigals, eingenommen zu haben; Morley nennt sie 1597 'a counterfet of madrigals' in seiner 'Plaine and easy introduction to practicall musicke' S. 209. Auch hier sind die Lieder durchkomponiert, und, wie es scheint, ohne Instrumentalbegleitung gesungen worden.[1] Der sichere Unterschied von den Madrigalen mag wohl nur auf die weniger strenge

[1]) Die Annahme Beckers, Englische Madrigalisten 43, daß Morley's Canzonets 1595 mit Instrumentalbegleitung gesungen worden seien, erscheint unwahrscheinlich, denn es ist den Liederbüchern keine Begleitung beigegeben. Die Gründe, daß sie sonst auf die Dauer monoton wirken, und die Sammlung sieben Instrumentalfantasieen enthält, sind nicht beweisend.

Durchführung der Kontrapunktik beschränkt gewesen sein: die Stimmen setzen zwar gewöhnlich kontrapunktisch ein, verbleiben aber nicht streng dabei. Morley gibt noch als ein Merkmal an, daß jede längere Musikphrase (strain) wiederholt wird mit Ausnahme der mittleren. — Hierin betätigten sich besonders Morley, Farnaby, Youll. — Dem Namen nach unterscheiden sich nur von den Canzonets die *Neapolitans*, die uns allerdings nur selten in den englischen Liederbüchern begegnen, so bei Holborne 1597.

δ. Ballets sind den Airs analog strophisch gebaut und nicht durchkomponiert; am Schluß jeder Strophe setzt refrainmäßig ein 'fa la' ein. Da sie für den Tanz bestimmt waren, zeigen sie auch einen leichten, beweglichen Rhythmus. — Eingeführt in die englische Musik wurde diese Gattung 1595 von Morley, der dazu durch die Balletti des Italieners Gastoldi angeregt wurde. Seltsamer Weise fanden sie unter den englischen Komponisten wenig Nachahmer, obgleich sie gerade zu Morleys bedeutendsten Schöpfungen gehören.

3. *Die sangbare Volkspoesie.* In erster Reihe kommen hier die Volksballaden in betracht, die damals noch in der Blüte standen; allerdings gehören sie, streng genommen, nicht zur reinen lyrik.

In der Volkslyrik engeren Sinnes ragt besonders noch eine Gattung hervor, der bisher noch sehr wenig Beachtung zugewandt ist: die *Catches* und *Rounds* (Roundelays). Sie erfreuten sich gerade im 16. Jahrhundert einer großen Beliebtheit bei den niederen Ständen, und finden deshalb auch häufig Erwähnung bei den Dramatikern;[1]) schon die Bezeichnung 'ale-house catches', die ihnen häufig beigelegt wurde, läßt auf ihre Volkstümlichkeit schließen. Indem sich später auch namhaftere Tonsetzer ihrer Komposition zuwandten und ihnen mit der Zeit eine kunstvollere Gestalt gaben, erhoben sie sich zu Gesellschaftsliedern, die ihrer Verwendung nach mit den Madrigalen in eine Reihe traten, ja sie in der ersten

[1]) Vgl. Shakespeare, Twelfth night II 3, und Tempest III 2.

Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Gunst des Publikums vollkommen ablösten. Doch behielten die Texte ihrem Inhalte nach meist ihren volksmäßigen Charakter: Es sind kürzere, scherzhafte, häufig anstößige Lieder, die dadurch aber wieder auf intimere Kreise beschränkt bleiben mußten. Das bekannte me. Gedicht, Sumer is icumen in, dessen Hs. (Harleian ms. 978) aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt, und mit den Noten bei Chappel, Old English popular music, facsimiliert ist, zeigt schon in klarster Weise die Eigenart eines Catch: Es ist ein einstimmiges Lied, das von mehreren (hier vier) Sängern gesungen wird, jedoch derart, daß die einzelnen Stimmen in bestimmten Zeiträumen nach einander mit derselben Melodie und denselben Worten einsetzen.[1]) Das Lied gestaltet sich, da es für vier Stimmen berechnet ist, folgendermaßen:

I.
Sumer is icumen in lhude sing cucu...
II.
Sumer is icumen in lhude sing cucu...
III.
Sumer is icumen in lhude sing cucu...
IIII.
Sumer is icumen in lhude..

Dazu kommt nun noch der 'Pes' oder 'ground', d. i. Refrain: Sing cucu, nu sing cucu; Sing cucu, nu sing cucu etc., der, von einer beliebigen Anzahl von Personen gesungen, das Lied von Anfang an begleitet.[2]) Mit der Zeit wurde

---

[1]) Daher stammt auch der Name 'Catch'. Jeder Sänger muß zur rechten Zeit seine Einsatzstelle 'fangen', da sonst die Harmonie gestört würde. Das Wortspiel 'Catch who catch can' (canat qui canere potest), das der Name einer Sammlung ist, die Hilton 1652 herausgab, zeigt den Namen noch verstanden. — Round (roundelay) entspricht unserem deutschen *Rund*gesang. Jeder Sänger kommt der Reihe nach am Tisch herum zum Vortrag.

[2]) Etwas ganz ähnliches haben wir in unserem 'O wie wohl ist mir am Abend', in dem auch verschiedene Personen dasselbe Lied, nur in gewissen Zwischenräumen, singen. Einen 'pes' haben

die Gestalt der Catches immer kunstvoller. Man unterbrach an einzelnen Stellen Wort und Melodie, um sie von einer anderen Stimme wieder aufnehmen oder während der Pause eine andere dazwischen treten zu lassen, sodaß dadurch humoristische Wirkungen entstanden; so in dem von Shakespeare, Twelfth night II 5, erwähnten 'Hould thy peace, thou knave'. Hier ist die Melodie so abgepaßt, daß die drei Stimmen sich gegenseitig nacheinander 'thou knave' entgegenrufen.[1]) Später ging man noch weiter und verteilte die Worte auf die verschiedenen Stimmen, sodaß es schließlich eine Kunst wurde, catches singen zu können.

Was das Verhältnis von Catches und Rounds zu einander betrifft, so wurden anfangs beide Ausdrücke für dasselbe ohne Unterschied verwandt. Später verlangte man von den Catches ein Spiel mit Wort und Melodie, wie es das obige 'Hould thy peace' zeigt; während die Rounds gerade aus so viel 'strains' (Melodiephrasen, die der erste singt bis der zweite einsetzt) bestehen mußten als Sänger waren, sodaß mit dem Schluß des letzten strain der erste wieder anzufangen hatte, konnten die Catches längere Gesänge sein.

Die beiden ersten Sammlungen von solchen Liedern wurden 1609 herausgegeben: 'Pammelia. Musicks miscellanie, or mixed varietie of pleasant roundelays and delightfull catches of 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 parts in one. None so ordinarie as musicall, none so musicall as not to all very pleasing and acceptable'. Die zweite war: 'Deuteromelia, or the second parts of musicks melodie, or melodius musicke

---

wir hier, wenn, wie es oft geschieht, die Korona die Kirchenglocken nachahmt: bim bam, bim bam etc. — Musikalisch dieselbe Erscheinung begegnet uns in Beethovens Fidelio, Akt 1, in dem Quartett: 'Mir ist so wunderbar'. Die Worte stimmen hier allerdings nicht überein, aber wenigstens in den Reimen herrscht Einheit.

[1]) Darauf bezieht sich die Antwort des Narren auf die Aufforderung des Sir Andrew, diesen Catch zu singen: 'I shall be obliged to call thee knave, knight.'

of pleasant roundélays; K. H. mirth or freemens songs[1]) and such delightfull catches'.[2])

4. *Der Bänkelsang oder die Strassenballaden*, wie sie uns in den Sammlungen von Pepys, Roxburgh, Bagford u. a. entgegentreten und besonders von der Ballad Society neugedruckt sind.

---

[1]) K. H. mirth steht wahrscheinlich für King Henrys mirth, d. i. 'merry songs', die König Heinrich VIII. besonders liebte. — Freemens songs wird man wohl am besten für eine Korruption aus 'Threemens songs' halten.

[2]) In diesen Sammlungen stehen auch Canons, die stets mit den Catches und Rounds zusammen genannt werden. Sie beruhen zwar in musikalischer Beziehung auf demselben Prinzip, aber sie sind mehrstimmig und nicht rhythmisch im Takt. Auch die Texte sind verschieden: Sie sind meist lateinisch, Teile aus Psalmen oder Worte ähnlichen Inhalts. Also weder Wort noch Melodie haben etwas volkstümliches an sich.

I. Das Verhältnis von Komponist und Dichter.

Holland und Cooke, die 1808 die Canzonets 1593 und Madrigals 1594 von Morley in Partitur herausgaben, waren der Ansicht, daß dieser nicht nur der Komponist, sondern auch sein eigener Dichter gewesen wäre. Später wurde diese Annahme einer Personalunion auf alle Komponisten jener Zeit übertragen; so stellt Davey, History of English music 175, diese Behauptung für alle Madrigalisten auf, und auch Becker, Englische Madrigalisten 33 Anm., schließt sich ihr an. Der letztere führt dafür als einzigen Grund an, daß in allen Madrigalsammlungen kein Dichtername verzeichnet stände; dieser Umstand kann natürlich nicht als Grund gelten, da es eben zu jener Zeit üblich war, nur den Namen des Komponisten in dem Titel zu nennen. Aber auch Daveys Gründe sind nicht stichhaltig. Der vollkommen gleiche metrische Bau der einzelnen Strophen in den Airs, der nach seiner Meinung für die Annahme spricht, ist gar keine besondere Eigentümlichkeit, sondern das Gewöhnliche; auf grund dieses Kriteriums könnte man in den strophischen Gesängen aller Zeiten auf eine Personalunion von Dichter und Tonsetzer schließen; außerdem ist diese genaue Übereinstimmung nicht einmal immer der Fall. Der zweite Grund Daveys, daß Jones in der Vorrede zu seinem 'First booke of songes or ayres' sich 'for his cold ayres and their idle ditties' entschuldige, beweist bei genauerer Prüfung gerade das Gegenteil. Jones fügt nach 'idle ditties' in Klammern hinzu 'as they will needes have me call them', und meint mit den 'they' diejenigen, die die Texte for 'their private

recreation' angefertigt und ihm zur Komposition übergeben hatten, wie er wenige Zeilen vorher sagt (vgl. 219). Von einem Komponisten wissen wir, daß er sein eigener Dichter war: Campion. Er hebt dies auch in einer seiner Vorreden (ed. Bullen 45) besonders hervor: 'I have chiefly aimed to couple my words and notes lovingly together, which will be much for him that hath not power over both'. Ein äußeres Zeichen davon kann man schon darin erblicken, daß fast alle seine Widmungen und Vorreden in Versen abgefaßt sind. Francis Meres, Palladis tamia, hebt ihn 1598 als lateinischen Dichter hervor, und noch heute ist sein Ruf als Tonsetzer bedeutend schwächer als der eines Dichters. Bei den übrigen Komponisten finden wir aber niemals eine Andeutung, daß auch die Texte von ihnen stammen, obwohl sonst ihre Sprache ziemlich selbstbewußt klingt. Morley scheidet in seiner Introduktion 205, als er vom Madrigal spricht, streng zwischen den Musikern und den 'poets who compose the ditties'. Dafür, daß die zeitgenössische Welt die Komponisten nicht für die Dichter hielt, haben wir einen direkten Beweis: In Englands Helicon 1600 sind die Texte von mehreren Liedern aus Morleys und Byrds Liederbüchern abgedruckt; während sonst aber einfach der Name des Dichters dazu gesetzt wurde, steht am Schluß dieser Lieder stets: 'Out of M. Morleys (Byrds) Madrigals'. Am Ende von drei Liedern, die aus Dowlands, First booke of songes or ayres 1597, entnommen sind, finden wir sogar die Bemerkung: 'These three ditties were taken out of Maister John Dowlands Booke of Tableture for the Lute. The authors names not there set downe, and therefore left to their owners'.

Daß wir tatsächlich nur bei dem weitaus geringeren Teil der Lieder den Dichter nachweisen können (vgl. die Abschnitte 'Zur Herkunft der Lieder' in den einzelnen Sammlungen), ist durchaus nicht auffällig. In der damaligen Zeit gehörte das Dichten zum guten Ton; jeder, der auf Bildung Anspruch erhob, glaubte sich befähigt, Verse zu machen. Geschriebene Gedichte gingen unter Bekannten

und Freunden herum, die oft erst viel später[1]) und in den meisten Fällen überhaupt nicht im Druck erschienen. Freunde schlugen den Tonsetzern Lieder zur Komposition vor und versorgten sie damit, wie es ja der Fall bei Jones, First booke of songes or ayres, war (vgl. 219). Auch die Gönner gaben ihren Musikern Texte, die sie komponiert zu sehen wünschten; so sagt Orlando Gibbons, First set of madrigals 1612, in der Widmung an Sir Christopher Hatton, dessen Oheim Byrd seine erste Sammlung 1587 widmete: 'They were most of them composed in your own house, and do therefore properly belong unto you as lord of the soil: the language they speak you provided them; I only furnished them with tongues to utter the same'.

Natürlich suchte der Komponist sich auch selbst seine Lieder aus; die, die ihm zur Komposition geeignet erschienen, nahm er, ohne sich um den Autor zu bekümmern; oft genug mag er ihn überhaupt nicht gekannt, und andererseits dieser auch nichts davon gewußt haben, daß seine Verse in Musik gesetzt wurden. In seinem Vorwort an den Leser sagt Jones, Second booke of songs and ayres 1601: 'If the ditties dislike thee, tis my fault that was so bold to publish the private contentment of divers Gentlemen without their consents, though (I hope) not against their wils; wherein if thou find anie thing to meete with thy desire, thanke me, for they were never meant thee'. Sogar aus den Liederbüchern anderer Komponisten mögen einzelne die Texte entnommen haben, um sie zu eigenen Melodien zu verwenden, sodaß wir somit manche Verse zwei- und dreimal von verschiedenen Musikern komponiert finden. Die Musik war eben bis zu solchem Grade die Hauptsache, daß den Worten gar keine Bedeutung beigelegt wurde, und der Dichter ganz und gar hinter den Tonsetzer zurück trat.

Hierzu kommt ein zweiter Umstand, der uns ebenfalls die mangelnde Kenntnis von Dichternamen erklären hilft:

---

[1]) Dies war der Fall z. B. mit Shakespeares Sonnets, wie Meres, Palladis tamia 1598, erwähnt.

vom Kontinent her kam immer eine große Anzahl fremdsprachlicher, besonders italienischer Madrigale nach England herüber. Man war so daran gewöhnt, das was auf diesem Gebiete aus Italien kam, als vorbildlich anzusehen, daß man auch die fremden Texte sich anzueignen versuchte, teils dadurch, daß man sie unverändert neu komponierte, teils durch die Anfertigung von Übersetzungen. Die Kenntnis der italienischen Sprache war zu einer Zeit, in der Musik und Dichtkunst ganz unter ihrem Einfluß standen, in den gebildeten Kreisen Londons weit verbreitet. Die ersten englischen Übersetzungen von Madrigalen, die N. Yonge in seiner Musica transalpina verwandte, stammten aus der Feder eines Mannes, der sie zu seinem Privatvergnügen angefertigt hatte. In der Vorrede spricht Yonge ferner von einer hochgestellten Persönlichkeit, einem englischen Staatsrat, der eine Anzahl neapolitanischer Canzonette übertragen habe. Mit der wachsenden Beliebtheit der Madrigale nahm natürlich auch die Zahl derer zu, die solche Übersetzungen anfertigten. Selbstverständlich ist es nicht ausgeschlossen, daß auch die Musiker selbst sich italienische Texte übertrugen, auch manchmal sich in der Dichtkunst selbst versuchten, in der Regel wird man aber sicher annehmen können, daß von einer Personalunion zwischen Dichter und Tonsetzer nicht die Rede sein kann.

Morley als Übersetzer.

Die Frage, ob Morley, wenn er auch nicht sein eigener Dichter war, doch die Übersetzungen von italienischen Madrigalen selbst anfertigte, läßt sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden. In der Vorrede zu seiner ersten Sammlung italienischer Madrigale 1597 sagt er, er habe die Canzonets selbst aus hervorragenden Autoren gesammelt *(collected)*, wie sie ihm der Sammlung wert schienen, und in der Vorrede 1598 nennt er sie 'his selectaries'. Diese Bezeichnungen schließen an und für sich nicht aus, daß er sie von einem anderen übersetzen ließ, legen aber vielleicht seine Übersetzerschaft

nahe, da er doch die Übertragungen so einrichten mußte, daß sie den alten Kompositionen angepaßt waren. Daß er die Lieder auswählte, sie übersetzen ließ, und dann wieder selbst umarbeitete, erscheint unwahrscheinlich. Daß alle früheren Übertragungen schon von ihm stammten, kann man auf grund des verschiedenen Wertes der Übersetzungen für ausgeschlossen halten; die Fassungen der Canzonets 1595 und besonders der Ballets können unmöglich von derselben Hand stammen, wie die ganz wertlosen Übersetzungen von 1597 und 1598.

In der Sammlung von 1597 stehen einige Madrigale, die Morley schon in seinen Canzonets 1595 zu eigenen Melodien verwandt hatte; zwei Lieder, No. 2 'When loe by breake of morning', und No. 7 'Miraculous loves wounding' stimmen wortgetreu überein, zwei andere dagegen, No. 19 'I should for griefe' und No. 13 'Flora, wilt thou torment' liegen denselben Originalen zu grunde wie No. 11 von Ludovico Viadono und No. 7 von Felice Anerio. In diesem sind auch wieder die letzten beiden Zeilen gleich:

I die yet dying thus will I complaine me,
Flora gentile and faire, alas, *(o she)* hath slaine me.

War Morley schon 1595 der Übersetzer, so hätte er 1597 wohl kaum eine zweite neue Fassung angefertigt bei dem geringen Wert, den man den Worten beilegte; vielleicht kann man annehmen, daß die früheren Übertragungen von einem anderen stammen, und Morley in seinen eigenen Übersetzungen 1597/98 manche ganz entlehnte, und andere nur teilweise benutzte. Eine feste Entscheidung, was man ihm zuzuschreiben habe, wird sich wohl niemals treffen lassen.

II. Lebensbeschreibungen der Komponisten.

Über die Lebensverhältnisse der einzelnen Musiker sind uns bei den meisten nur wenig sichere Tatsachen bekannt; selten steht auch nur Geburts- und Todesjahr bei ihnen fest. Die geringe Kenntnis über sie hat zum guten Teil seinen Grund in dem schnellen Emporblühen und Niedergang der ganzen Madrigaldichtung, und auch der großen Anzahl derer, die sich mit ihr beschäftigten. Bei manchen sind wir allein auf das angewiesen, was wir aus den Titeln und Vorreden ihrer Liedersammlungen entnehmen können. Wohl finden sich zeitgenössische Erwähnungen, diese beschränken sich jedoch fast immer auf das Nennen der Namen und eines allgemeinen Lobes. Die erste Anspielung über die Komponisten dieser Epoche ist die von John Case, Apologia musices, 1588:

'et quæ causa nunc est cur hos superstites adhuc viros Birdum, Mundanum, Bullum, Morleum, Doulandum, Jonsonum, aliosque hodie permultos instrumentorum peritissimos justis suis laudibus non persequamur?'

Hier kommen sie natürlich nur als ausübende Künstler in betracht, aber es ist doch interessant, daß an der Schwelle der ganzen Epoche schon die Namen Byrd, Morley, Dowland nebeneinander auftreten. Auch Francis Meres, Palladis tamia 1598, erwähnt in seiner Gegenüberstellung von griechischen und englischen Musikern von den jüngeren nur diese drei: 'As Greece had these excellent Musitians: Arion . . . ., so England had these: Maister Cooper, Maister Fairfax, Maister Tallis, Maister Taverner, Maister Blithman, Maister Byrd, Doctor Tie, Doctor Dallis, Doctor Bull,

M. Thomas Mud, sometimes follow of Pembrok hal in Cambridge, M. Edward Johnson, Maister Blankes, Maister Randall, Maister Philips, Maister Dowland, and M. Morley'.

Noch 1636, schon zur Zeit des Verfalls, ist dasselbe der Fall in der Aufzählung der besten Komponisten, die Charles Buttler, Principles of musick, gibt:

'But hee đat affecteŧ perfection in đis rar' faculti, and đe honour of a good Composer, let him first see đat hee bee furnished wiŧ Natur's gifts: aptnes, and abiliti of wit and memori: đen let him ŧoorrowly perus' and studdi đe learned and exquisit' Precepts of đat prim' Doctor Mr. Thomas Morley (concerning đe Setting of 2, 3, 4, 5 and 6 Part's) in đe second and ŧird Part's of his Introduction; and lastly let him heed'fully examin, observ, and imitat' đe Artificial woorks of đe best Auŧors: sue as ar Clemens Non-Papa, Horatio Vecchi, Orlando di Lasso, Alphonso Ferabosco, Luca Marenzo, J. Croche, D. Far'fax, D. Ty', Mr. Taverner, Mr. Parsons, D. Bull, Mr. Dowland, Mr. Tallis, Mr. Bird, Mr. White, Mr. Morley.'

Die vollständigste Aufzählung der Komponisten jener Epoche gibt uns Henry Peacham, Complete gentleman 1622; er schreibt für die höfischen Kreise, über die Bildung, die ein junger 'Gentleman' besitzen müsse; somit kommen weniger die strengen alten Meister für ihn in betracht als die beliebten und überall gesungenen Madrigalisten. Nach einer besonderen Hervorhebung von Byrd, Lasso und Marenzio, fährt er fort:

'I willingly to avoyde tediousnesse forbeare to speake of the worth and excellancy of the rest of our English Composers, Master Doctor Douland, Thomas Morley, M. Alphonso, M. Wilby, M. Kirby, M. Wilkes, Michael East, M. Bateson, M. Deering, with sundrie others, inferiour to none in the world (how much soever the Italian attributes to himselfe) for depth of skill and richnesse of conceipt.'

William Byrd.

Er wurde seinem Testament zufolge, das er 1622 im achtzigsten Lebensjahre verfaßte, 1543 geboren; sein Geburtsort ist zweifelhaft. E. F. Rimbault gab in dem Artikel über Byrd in Groves Dictionary of music Bd. I, wie auch in den Biographien, die er dem Neudruck der fünfstimmigen Messe von Byrd in der Musical antiquarian society 1841 und dem Old cheque book of the Chapel Royal 1872 (S. 189) beigab, London als Heimatsort an, und vermutete, daß er Sohn von Thomas Byrd gewesen wäre, der als 'clarke of the cheque' Februar 1561 starb.[1]) Nach Rimbault wäre William Byrd 1554 der Senior der Chorknaben in der St. Pauls Kathedrale gewesen, da sein Name in diesem Jahre an der Spitze einer Bittschrift erscheine, die die Chorschüler um die Wiederherstellung alter Privilegien, die ihnen unter der vorhergehenden Regierung genommen waren, an den König sandten. Diese Bittschrift sollte bewahrt sein in den Records of the Exchequer, Michelmas term, 1 and 2 Philip and Mary. Leider läßt sich diese so bestimmt klingende Angabe nicht beweisen; einige auf die Wiederherstellung der Privilegien bezüglich Dokumente in den Records of the Exchequer enthalten nach Barclay Squire, Grove Dictionary IV, nur die Namen eines John und eines Simon Byrd (Queens Remembrancer, Memoranda Rolls 1 and 2 Philip and Mary 232, 238, 362). Mehr Annahme hat in den letzten Jahren die Vermutung gefunden, daß William Byrd aus Lincoln stamme, in deren Kathedrale er ungefähr seit 1563 bis zu seinem Ruf an die königliche Kapelle in London als Organist tätig war. Gestützt wurde diese Annahme dadurch, daß eine Familie Byrd in Lincoln ansässig[2]) und daß Byrds Frau, Julian Birley, später Ellen genannt, aus Lincolnshire gebürtig war.[3]) Aber diese Gründe sind nicht beweisend; Byrd,

---

[1]) Rimbault, Old cheque book of the Chapel Royal 1572, S. 1.

[2]) Ein Henry Byrd wurde 1512 in der Kirche zu Lincoln beigesetzt.

[3]) Nach dem Geschlechtsregister in der Visitation of Essex 1633, Harleian society publications XIII 366.

dessen Name in jener Zeit außerordentlich häufiger war, kann von London nach Lincoln berufen worden sein, und dort seine spätere Frau kennen gelernt und geheiratet haben. Folgender, bisher unbeachteter Grund scheint sogar den Streit zugunsten Londons beizulegen: Nach Anthony à Wood war Byrd Schüler des berühmten Thomas Tallis; in einem Widmungsgedicht, das den Cantiones sacrae, die beide zusammen 1575 herausgaben, vorangedruckt ist, wird dies bestätigt:

Tallisius magno dignus honore senex
Et Birdus tantum natus decorare magistrum.

Tallis gehörte der königlichen Kapelle schon seit der Zeit Heinrichs VIII. an, lebte also sicherlich in oder in der Nähe von London; mithin mußte auch Byrd, um sein Schüler sein zu können, dort gelebt haben.[1]) Vielleicht erhielt er auf Empfehlung seines alten Lehrers den Ruf nach London als 'gentleman of the chapel royal' an stelle des am 25. Januar in Newwark upon Trent ertrunkenen Robert Parson; am 22. Februar leistete Byrd seinen Diensteid.[2]) In London scheint er mit seinem früheren Lehrer Tallis innigen Verkehr unterhalten zu haben, der sie sogar zu gemeinsamer Arbeit führte. 1575 gaben sie zusammen eine Sammlung kirchlicher Gesänge heraus: 'Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur, quinque et sex partium, autoribus Thoma Tallisio et Guilielmo Birdo Anglis, serenissimae Regineae Maiestati à privato sacello generosis, et organistis.' Diese Sammlung enthält 34 Stücke, von denen 16 von Tallis

---

[1]) Gerber, Lexikon der Tonkünstler 1790, schreibt in der zweiten Ausgabe 1612: 'William wurde als Kind in Eduards Kapelle und zwar als Chorschüler aufgenommen, und unter der Leitung und Anweisung des großen Tallis, damaligen Chordirektors, in der Musik gebildet.'

[2]) Das Cheque Book (Rimbault 2) berichtet darüber: '1569. Robt. Parsons was drowned at Newwark uppon Trent the 25th of Januarie, and Wm. Bird sworne gentleman in his place at the first the 22d of Februarie followinge, A° 14°, [from] Lincolne.

und 18 von Bird stammen; sie ist der Königin gewidmet gleichsam als Dank für ein Patent, das ihnen Elisabeth am 22. Januar 1575 verliehen hatte.

Hierdurch stand ihnen das Recht zu, allein Noten und Notenpapier für die folgenden 21 Jahre drucken und verkaufen zu lassen.

Der Patentbrief lautet:[1])

Elizabeth by the grace of God, quene of England, Fraunce, and Ireland, defender of the faith, &c. To all printers, bookesellers, and other officers and subiects greeting. Know ye that we for the espaciall effection and goodwill, that we have and beare to the science of Musick, and for the advancement thereof, by our letters patent dated the XXII of January in the XVII yere of our raigne, have graunted full priviledge and license unto our welbeloved servantes, Thomas Tallis and William Birde, gent. of our chappell, and to the overlyver of them and to the assignes of them and of the serviver of them, for XXI yeares next ensuing to imprint any and so many as they will of set songe or songes in partes, either in English, Latine, French, Italian, and other tongues that may serve for Musicke either in church or chamber or otherwise to be either plaid or soonge. And that they may rule and cause to be ruled by impression any paper to serve for printing or pricking of any songe or songes or any bookes or quieres of such ruled paper imprinted. Also we straightly by the same forbid all printers, booksellers, subjects, and strangers other then as is aforesaid to do any the premisses, or to bring or cause to be brought of any forren realmes into any our dominions any songe or songes, made and printed in any forren countrie, to sell or put to sale uppon paine of our high displeasure and the offender in any of the premisses, for every time to forfet us, our heires, and successors fortie schillings, and to the said Thomas Tallis and William Birde, or to their assignes, and to the assignes of the surviver of them all and every the said bokes, papers, songe, or songes. We have also the same willed and commanded our printers, maisters, and wardens of the misterie of stacioners to assist the said Thomas Tallis and William Birde and their assignes for the dewe executing of the premisses.

Dies Monopol brachte ihnen jedoch nicht den erwarteten Erfolg, sondern führte sogar für sie pekuniäre Verluste mit

[1]) Er ist in den Cantiones sacrae von 1575 abgedruckt.

sich, da das Interesse für die kirchliche und die Instrumentalmusik, die ja zu jener Zeit allein in betracht kam, in den breiten Schichten der Bevölkerung zu gering war; aus der Herstellung von Notenpapier konnten sie ebenfalls keinen Gewinn ziehen, da wahrscheinlich die meisten Musiker sich dies selbst herstellten. Zwei Jahre später, am 27. Juni 1577, richteten Tallis und Byrd daher folgendes Gesuch um Unterstützung an die Königin (Calendar of the manuscripts of the Marquis of Salisbury II 155):

Thomas Tallis and Wm. Bird, gentlemen of her Majesty's Chapel, to the Queen.

1577, June 27. — Petition for a lease in reversion for 21 years without fine of the yearly value of 40 £. Tallis is aged having served the Queen and her ancestors almost forty years, and never had but one preferment, a lease given him by Queen Mary, and now within a year of expiration, the reversion granted over to another. Bird being called to Her Majesty's service from Lincoln Cathedral where he was well settled, is now, through great charge of wife and children, fallen into debt and great necessity. By reason of his daily attendance in the Queen's service he is letted from reaping such commodity by teaching as heretofore he did. Her grant two years ago of a license for printing music has fallen out to their loss and hindrance to the value of 200 marks at least.

Dies Gesuch blieb auch nicht ohne Erfolg, wie aus der beifolgenden Aufschrift zu ersehen ist:

'At Grenewiche XXVII, June 1577. — It then pleased her Maiestie to signify her pleasour that thes peticioners in consideracion of their good service don to her hieghnes schold have (without fine) a lease for XXI. yeres of lands in possession or reversion not exceeding the yerely rent of XXX^{li} they abyding suche order as shold be taken by the Lord Thresorer or Sr Walter Midmay knight for the behoof of the tenantes in possession. — Thomas Sekford'.

Trotzdem erfahren wir zwei Jahre später von einem neuen Gesuch Byrds an Lord Burleigh durch den Earl of Northumberland, dessen Tochter er unterrichtete. Ein diesbezüglicher Empfehlungsbrief des Earl an Lord Burleigh ist im Landsdowne Ms. 29 No. 38 erhalten:

'My deere good lorde, I am̄e ernestly required to be a suitor to your l. for this berer, M^{r} berde, that your l. wyll have hime in

remememberance w̄. your faver towardes hime, seinge he can̄e not inioye that wyche his firste sutte and granted unto him̄e. I am̄e the more importenat to your l. for that he is my frend and cheffly that he is scollemaster to my daughter in his artte. The man̄e is honeste and on̄e whom̄e I knowe your l. may com̄an̄de and thus I wishe to your l. as to my selffe.'

Dieser Brief vom 28. Februar 1579 trägt die Aufschrift 'Bird of ye Chappele'; worauf er sich bezieht, bleibt jedoch unklar. Vermutlich handelt es sich nicht um eine neue Unterstützung, sondern Byrd war vielleicht auf Schwierigkeiten mit seinen ihm zugesagten Landeinkünften gestoßen, oder hatte aus den Ländern in Pacht keinen Nutzen ziehen können; wenigstens legt diese Vermutung die Stelle 'he cane not inioye that wyche was his first sutte and granted unto him' nahe. Daß die Einkünfte aus dem Monopol gleich gering blieben, zeigt eine Bemerkung in Thomas Nortons Korrespondenz mit S. Goring über die derzeitigen Druck-Privilegien 1581 (Arber, Transcripts II 775): 'Byrd and Tallys her maiesties servantes have musike books with note, which the complainantes confesse they wold not print nor be furnished to print though there were no privilege. They have also ruled paper for musicke.' 1585 starb Tallis; er vermachte in seinem Testament seinen Anteil an dem Druckpatent seiner Witwe und Byrds Sohn Thomas, dessen Pathe er war. Vielleicht verkaufte oder verpachtete es Byrd nun an den Drucker Thomas East (Este), der sich von nun ab als 'assigne of William Byrd' bezeichnete und den Druck und Vertrieb der Musikbücher übernahm.

Seit 1575 hatte Byrd nichts mehr veröffentlicht, wahrscheinlich auf Grund der schlechten pekuniären Erfolge, die Tallis und er mit den Cantiones sacrae gemacht hatten. 1579 schrieb er einen dreistimmigen Sang 'Preces deo fundamus' für Thomas Legges lateinisches Drama Richardus tertius. Erst am Ende der achtziger Jahre trat er mit neuen Veröffentlichungen hervor. 1587 [1]) erschienen seine 'Psalms,

[1]) Dies Erscheinungsjahr ist nach der Eintragung in die Stationer registers (Arber, Transcripts II 477). Vgl. S. 2 u. Nachtrag.

sonets and songs of sadness and pietie', 1589 'Songs of sundrie natures' und 'Liber primus sacrarum cantionum quinque vocum' [1]); das 'Liber secundus' folgte 1591; es enthält 5- und 6-stimmige Gesänge. Ferner lieferte er als Beitrag zwei Kompositionen zu Yonges Musica transalpina 1588 und zwei zu Watsons Italian madrigals Englished 1590. Hiernach verstummte Byrd von neuem; während der Regierungszeit der Königin Elisabeth ließ er nichts mehr im Druck erscheinen.

Wahrscheinlich kam Byrd mit seiner Familie in diesen Jahren verschiedentlich in Unannehmlichkeiten wegen seiner Religion; trotzdem er öffentlich die Staatsreligion angenommen haben muß, was seine Organistenstellen in Lincoln und später in der königlichen Kapelle beweisen, blieb er doch im Innern dem alten katholischen Glauben treu. Schon 1581 stand sein Name auf der Liste derer, die als Katholiken überwacht werden sollten: 'Wyll'm Byred of the Chapelle, at his house in p'rshe of Harlington, in com. Midds'; in einer anderen Eintragung ist er als 'a friend and abettor of those beyond the sea' angeführt und als wohnhaft 'with Mr. Lister, over against St. Dunstans, or at the Lord Padgettes house at Draighton' (Rimbault, Old Cheque book 190). Man kann hieraus sogar entnehmen, daß Byrd zeitweise gezwungen war, sich bei Freunden verborgen zu halten. Seine Frau und sein Diener wurden bis 1586 mehreremal wegen Nichtbesuches der Kirchen verurteilt, auch Byrd selbst 1586 und 1592. Weston, ein Jesuitenpater, der sich bei einem 'Bold' verborgen hielt, berichtet 1586 in seiner Autobiographie: 'We met there also Mr. Byrd, the most celebrated musician and organist of the English nation, who had been formerly in the Queens Chapel, and held in the highest estimation; but for his religion he sacrified everything, both his office and the Court and all those hopes which are nurtured by such persons as pretend to similar places in the dwellings of princes.'

---

[1]) Neudruck in der Musical antiquarian society 1842.

Hiervon führt jedoch das Old cheque book nichts an; vielmehr erscheint Byrds Name auf der Liste der gentlemen, die der Kapelle zur Zeit der Thronbesteigung Jakobs I. angehörten (Rimbault, Old cheque book 127), und unter denen, denen der König eine Vermehrung des jährlichen Einkommens von £ 30 auf £ 40 gewährte. Trotzdem aber hören wir von weiteren Anklagen gegen Byrd wegen seiner Religion; 1597 wurde er exkommuniziert mit seiner Familie. Sogar der Proselytenmacherei wird er 1605 beschuldigt. In den Proceedings in the court of the Archdeaconry of Essex (W. Hale, Precedents and Proceedings in criminal causes extracted from act-books of ecclesiasticall courts in the diocese of London 1847, S. 228) finden wir folgende Eintragung unter dem 11. May 1605:

Stondon Massie. Willielmum Bird et Elenam eius uxorem. — Presentantur for popyshe recusants; he is a gentleman of the kings Maiesties chapell, and as the minister and churchwardens doe heare, the said William Birde with the assistance of one Gabriel Colford, who is now at Antwerp, hath byn the chiefe and principall seducer of John Wright, sonne and heire of John Wright of Kelvedon in Essex, gent., and of Anne Wright the daughter of the said John Wright th'elder; and the said Ellen Birde as it is reported and as her servants have confessed, have appointed busines on the Saboth daye for her servants, of purpose to keepe them from churche, and hath also done her best endeavour to seduce Thoda Pigbone her nowe mayde servant to drawe her to poperie as the mayd hath confessed; and besides hath drawn her mayde servants from tyme to tyme these 7 yeres from coming to churche; and the said Ellen refuseth conference; and the minister and churchwardens have not as yet spoke with the said Wm Birde, because he is from home. And they have byn excommunicate these 7 yeres.

Auch gegen die Familienangehörigen Byrds finden wir ähnliche Prozesse, z. B. im Juni 1604, Juli 1604, Juli 1609, August 1610, Juni 1611, April 1612 (W. Barclay Squire, Musical review No. 19, 20, 21; 1883); noch 1618 wird Byrds Frau als besonders eifrige Katholikin erwähnt, die stets versuche, Anhänger für ihren Glauben zu gewinnen. Man scheint sich jedoch immer damit begnügt zu haben, Byrds katholische Gesinnung festzustellen, ohne aber gegen

ihn schärfer vorzugehen. Davor bewahrten ihn vielleicht seine hohen Gönner am Hofe und später der König selbst, in dessen Gunst er stand; vielleicht war auch weniger Byrd, der klug genug war, seine Anhänglichkeit an den alten Glauben geheim zu halten und nach wie vor seine Dienste in der anglikanischen Kirche zu verrichten, als seine Frau die eifrige Katholikin. Davey, Haberls kirchenmusikalisches Jahrbuch 1899 (S. 83), vermutet, daß Byrd sich später von der katholischen Kirche losgesagt habe, als er sah, daß die Partei politische Umwälzungen herbeiführen wollte.

In auffallenden Widerspruch tritt seine katholische Gesinnung mit einem Prozeß, in den Byrd um 1600 verwickelt wurde. Am 13. August 1580 war ein gewisser William Shelley wegen katholischer Umtriebe auf die Flotte geschickt und seine Güter von der Krone konfisziert worden; er starb 1601 im Gefängnis. Ungefähr gegen 1598 muß die Königin Byrd auf drei Lebensalter das ehemalige Besitztum des eingekerkerten Shelleys zu Stondon in Essex verliehen haben. Die Witwe Shelleys versuchte nach dem Tode ihres Mannes für ihren Sohn die konfiszierten Ländereien zurückzuerhalten. Im May 1604 bestimmte der König, daß sie für die Wiedererlangung ihrer Güter £ 1000 an Lord Effingham, dem die Ländereien versprochen waren, und £ 10 000 an die Staatskasse zahlen sollte. Im Juli 1604 erließ der König ihr sogar die £ 10 000, die der Sohn für die Instandsetzung der väterlichen Güter verwenden durfte. Auch erließ Jakob ihnen im November desselben Jahres sämtliche Prozeßkosten. Durch dieses Entgegenkommen ermutigt, hoffte die Witwe Shellys auch Byrd wieder aus seinem Besitz in Stondon zu vertreiben. Auf ihre diesbezügliche Eingabe an den König ging ihr jedoch folgender Brief zu (State Papers, Domestic series, James I. Vol. XXXVII 438):

The king to Mrs. Jane Shelley.

We lately, upon your suit, delivered you your jointure lands, being our inheritance, which the late Queen refused to do, and we

dispensed with your oath, which the law in that case required. But you use our said grant contrary to our meaning to the undoing of our servant, Wm. Bird, Gentleman of our Chapel. He took leases of your farm and woods of Stondon Place, co. Essex (now parcel of your jointure) from the late Queen, for three of his childrens lives, paid fines an bestowed great charges on the houses and barns, paid his rent ever since the death of your husband, and deserved well of you. Yet notwithstanding, to his present undoing, having no other house and to the great danger of his children's future estate, for staying of which your hard course, neither your own conscience, nor our benignity towards you, nor the decree of our Exchequer Chamber yet in force, nor the letters of our Privy Council, nor any reasonable composition offered you by our said servant, moved you.

Being a woman of great living and no charge, and having many better houses than his, we marvel that in those lands which you so lately received from us, and which are our inheritance, you offer so hard measure to our servant; whereupon we require you to permit him the said farm and woods and give no cause hereafter of complaint.

Aber selbst dieser so bestimmt ausgesprochene Wunsch des Königs, Byrd im ruhigen Besitz des Landes zu lassen, blieb bei der Witwe Shelleys erfolglos. Am 27. Oktober 1608 sandte sie eine neue Bittschrift an den Earl of Salisbury (State papers, Dom. ser. James I. vol. XXXVII 464). Dieser Petition legte sie acht Anklagen gegen Byrd bei,[1]) die allerdings den Charakter Byrds in einem wenig liebenswürdigen Licht erscheinen lassen.

Mrs. Shelleys Grievances against William Byrde.

1. That Bird being in quiet possession of Stondon Place, began a suit against your Supp(lican)t in the Excheq(ue)r Chamber Tenne yeares since, and the same pursued ever sithenes in his wife and children's names, praying that the Court would order her to ratifie his Lease, which he had from her late Ma(jes)tie for three lives.

2. Not prevailing herein, he thereuppon stirred upp all the late Queenes patentees wh(ich) held any part of her ioynture lands, and did combyne himself with them to mainteyne severall suits against her for the same, wh(ich) contynued about yeares, and

[1]) Barclay Squire, Musical times No. 21.

procured her rents to be sequestred, and hath caused her to expend at least £ 1000 in defense of her title.

3. S(ai)d Thomas Fludd, Mr. Churchyard and the rest of the Queenes patentees uppon notice of his highnes . . . patents graunted unto your Sup(lican)t for enioying of her lands', did surcease their suits, and all submitted themselves, saving the said Bird and one Petiver, who being encouraged by the said Bird, did a long tyme continue obstinate untill of late he likewise submitted himselfe. Ffor which the said Bird did give him vile and bitter words for doing the same.

4. He hath likewise practized to disgrace her with divers her honorable frends and other of great quallitie p(er)suading them that she was a woman of no good conscience, and that she went aboute to put him of is living without any iust cause or title thereunto.

5. Bird being tolde by your Sup(lican)t's counsell in her presence, that he had no right to the said Living, he both then and at other tymes before her said, that yf he could not hould it by right, he would holde it by might, which course he hath pursued ever since.

6. The said Bird hath cutt downe great store of tymber trees worth one hundred marks growing in the grounds belonging to the said place, hath felled all the underwoods worth £ 100 and made therein greate spoile, and greater would have made, had not the ho(noura)ble Court of Exchequer taken order to the contrary.

7. The lands in question are yearely worth £ 100 for the which he hath onely paid 40 marks p(er) ann(um) for syx yeares or thereabouts. But since the said . . . . . patents which beare date the ffyrst day of September in the first yeare of his Hignes Raigne, he hath paid nothing at all: howbeit by the said . . . . . patents she was to receave the meane proffyts thereof ever since the death of her husband, who dyed about VII yeares since.

8. That for wante of this house, your Sup(plican)t was inforced in this last plague to remove from Towne to Towne, from whence being driven by reason of the plague. there, shee was at the last constrayned to lye at a Ten(an)ts house of hers, neare Colchester farre unfitting for her to her great disgrace, and to the great hurt of your Sup(plican)t, being unable in respect of her age to travaile upp and downe the country.

Auch diese Petition blieb erfolglos, wie aus einer handschriftlichen Bemerkung des Earl of Salisbury hervorgeht:

'This matter hath bene depending in Court and therefore lett her represent unto the Barons that which she hath here delivered unto me, who are better acquainted with the whole proceedings than I am, and will take some leysure to heare her complaint, for I have none. — R. Salisbury.'

Wahrscheinlich wird Mrs. Shelley bald darauf gestorben sein, denn wir hören weiter nichts mehr von dem Streit, und finden noch Byrds Nachkommen im Besitze von Stondon Place.

Nach dem Tode seines alten Lehrers Tallis schloß Byrd innige Freundschaft mit Alfonso Ferabosco dem älteren. H. Peacham, Compleate gentleman 1622 (102), berichtet von einem freundschaftlichen Kompositions-Wettstreit zwischen beiden (vgl. 25 Anm.). 1603 gaben sie beide ein gemeinschaftliches Werk heraus, das leider verloren ist: 'Medulla musicke sucked out of the sappe of two of the most famous Musitians that ever were in this land, namely Master Wylliam Byrd gentleman of his Majestys most royal chappell, and Master Alphonso Ferabosco gentleman of his Majestys pryvie chamber; either of whom having made 40[tie] severall wayes (without contention) shewing most rare and intricate skill in 2 partes in one upon the playne songe 'Miserere'; the which at the request of a friend is most plainly sett in severall distinct partes to be songe (with moore ease and understanding of the lesse skillfull) by Master Thomas Robinson (and alsoe to the further delight of all suche as love musique) transposed to the lute by the said Master Thomas Robinson'. (Arber, Transcript III 247). Morley, Introduction to practicall music 129, empfiehlt seinem Schüler diese Sammlung schon 1597 als Muster auf dem Gebiete der Canons: 'But if you thinke to imploy any time in making of those, I would counsell you diligently to peruse those wayes which my loving Maister (never without reverence to be named of the Musicians) M. Bird, and M. Alphonso in a vertuous contention in love betwixt themselves, made upon the plaine song of Miserere; but a contention as I saide in love: which

caused them to strive every one to surmount another without malice, envie, or back-biting: but by great labour, studie, and paines, each making other Censor of that which they had done. Which contention of theirs (specially without envie) caused them both to become excellent in that kinde, and winne such a name and gaine such credit as will never perish so long as Musick endureth.'

1607 gab Byrd zwei Sammlungen kirchlicher Gesänge heraus: 'Gradualia ac cantiones sacrae, quinis, quaternis, trinisque vocibus concinnatae, liber primus', und 'Gradualia seu cantionum sacrarum, quarum aliae ad quatuor, aliae vero ad quinquae et sex voces editae sunt, liber secundus'. In beiden Sammlungen nennt er sich wie 1575 Organist der königlichen Kapelle. In der Widmung des ersten Buches an den Earl of Northampton bedankt er sich für die Gunstbezeugungen persönlicher Natur, die er von ihm erhalten, und auch für die durch seine Hilfe erlangte höhere Bezahlung in der chapel royal. Das zweite Buch widmete er dem Joh. Domino Petraeo de Writtle, maecenato suo clementissimo.

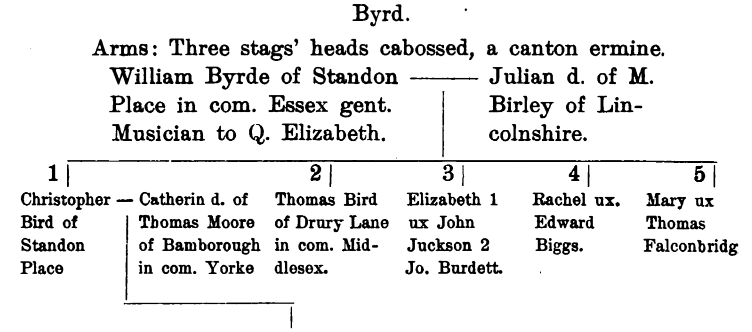
1610 veröffentlichte Byrd, wahrscheinlich mit der zweiten Ausgabe seiner Gradualia zusammen, drei Messen, eine drei-, vier- und fünfstimmige.

1611 erschien seine letzte selbständige Veröffentlichung: 'Psalms, songs, and sonets, some solemne others ioyfull, framed to the life of the words fit for voyces or viols of three, four, five, and sixe parts'. In der Widmung an den Earl Francis of Cumberland sagt er, 'these are like to be my last travails in this kind, and your Lordship my last patron', und in der Vorrede an den Leser nennt er diese Sammlung sein 'ultimum vale'. Nach diesem Werk finden wir von Byrd noch acht Kompositionen für das Virginal in der Parthenia,[1]) und vier geistliche Madrigale in Leightons

[1]) Parthenia war die erste gedruckte Sammlung für Virginalmusik in England. Die erste Ausgabe ist undatiert; die zweite folgte 1613; weitere Ausgaben sind 1635, 1655, 1659. Außer Byrd sind noch John Bull mit 7, und Orlando Gibbons mit 6 Nummern vertreten.



Tears or lamentacions of a sorrowfull soule for sin 1614. Byrd starb am 4. July 1623; im Cheque book (Rimbault 10) ist er bei der Todeseintragung als 'A father of Musicke' bezeichnet. In seinem Testament bestimmte er, ihn in Stondon an der Seite seiner Gemahlin zu beerdigen. — Aus der Visitation of Essex 1634 (Harleian society publications XIII 366) ersehen wir, daß Byrd fünf Kinder hinterließ:



Thomas Bird of Standon Place 1634.

Von seinen beiden Söhnen wurde nur Thomas, der ebenfalls Musiker war, bekannter, da er John Bull, als dieser den Lehrstuhl für Musik an dem neugegründeten Gresham College übernahm, als Assistent beigegeben wurde und diesen später während seines Aufenthaltes auf dem Kontinent an der Hochschule vertrat.

Welchen Ansehens William Byrd bei seinen Zeitgenossen sich erfreute, geht am besten aus seiner Hervorhebung in Peachams Complete gentleman 1622 (S. 100) hervor, der seine Eigenheit als Komponist treffend erkannt hatte: 'For Motets and Musicke of piety and devotion, as well for the honour of our Nation as the merit of the man, I preferre above all other our Phoenix, M. William Byrd, whom in that kind I know not whether any may equall, I am sure none excell even by the iudgement of France and Italy, who are very sparing in the commendation of strangers in regard of that conceipt they hold of themselves. His Cantiones sacrae as also his Gradualia are meere Angelicall and

Devine; and being of himselfe naturally disposed to Gravity and Piety, his veine is not so much for light Madrigals or Canzonets; yet his Virginella and some others in his first set cannot be mended by the best Italian of them all.'

Nicholas Yonge.

Er ist sicherlich identisch mit dem Nicholas Young, der als Sänger dem Chor der St. Pauls-Kathedrale angehörte. Er war gebürtig aus Lewes in Essex, wenn sich folgende Eintragung in der Visitation of London (ed. Harleian society I 277) auf ihn bezieht:

Edward Feete of —	Jane da. Nicholas Yong of London
London gent.	borne at Lewes co. Sussex his mother
living a° 1634	was a Bray.

Daß er nicht aus London stammte, lassen auch folgende Worte in der Widmung seiner Musica transalpina I vermuten: 'since I first began to keep house in this city, it hath been no small comfort unto me . . . .'. Yonge ließ sich in London in der parish St. Michaels, Cornhill, nieder. In dem Kirchenregister dieser Gemeinde (ed. Harleian society) finden wir unter den Taufen folgende Eintragungen:

1587	June	25	John Younge, son of Nicholas
1588	August	31	William Younge, son of Nicholas
1589	Sept.	29	Gwalter Younge, son of Nicholas
1590	Sept.	27	Nicholas Younge, son of Nicholas
1591	Okt.	21	Elizabeth Younge, dau. of Nicholas
1594	Okt.	9	Marye Younge, dau. of Nicholas
1598	Nov.	12	Susanne Younge, dau. of Nicholas

und unter Beerdigungen:

1588	Sept.	9	William Younge, a chrisomer, son of Nicholas Younge.

Unter diesen Kindern Younges befindet sich allerdings nicht der Name einer Tochter Jane, aber diese mag schon vorher geboren sein, bevor sich ihr Vater in London niederließ. Hier hatte Young bald einen ständigen Kreis von

Freunden, die in seinem Haus verkehrten; er erhielt jährlich vom Kontinent, besonders von Italien, die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiet der Madrigale herübergeschickt. Abends kam man bei ihm zusammen, um sich die italienischen Lieder einzustudieren. Nach dem Erscheinen von Byrds Psalms, sonets, and songs of sadness and pitie 1587[1]) nahm man auch diese in das tägliche Repertoir auf; jedoch blieb die Anzahl der englischen Lieder immer noch eine beschränkte. Young bemühte sich daher, zu der Zahl derer, die ihnen bisher zu Gebote standen, neue hinzuzugewinnen. Da kamen ihm durch einige Freunde Übersetzungen von italienischen Madrigalen in die Hände, die ein uns Unbekannter schon 1583 zu seinem Privatvergnügen angefertigt hatte. Young erbat sich auch die übrigen Übersetzungen von dem Betreffenden aus, und beschloß, sie herauszugeben. Da der Übersetzer sich dem aber widersetzte, hielt sie Young lange Zeit zurück, bis sie endlich 1588 als Musica transalpina erschienen. Der Sammlung gab Byrd die Kompositionen zweier Stanzen aus Ariosts Orlando furioso (Canto I v. 42—43), La virginella, bei. Durch die Herausgabe dieses Liederbuches kommt Young das Verdienst zu, als erster das italienische Madrigal in England eingeführt und heimisch gemacht zu haben. Durch den großen Erfolg veranlaßt, gab er 1597 eine zweite Sammlung unter demselben Titel heraus. Die Übersetzungen stammen wahrscheinlich von demselben Autor, wie die des ersten Liederbuches.

Young starb im Oktober 1623; in dem oben erwähnten Kirchenregister finden wir unter der Rubrik 'Beerdigungen' folgende Eintragung:

1619 Okt. 23. Nicholas Young, beinge a singing-
ma' in St. Pawls Churche, London.

---

[1]) Sicherlich sind diese gemeint, wenn Young in der Widmung an Lord Talbot sagt: 'there be some English songs lately set forth by a great master of music, which for skill and sweetness may content the most curious.'

Thesen.

1.

Die Worte in Shakespeare, As you like it I 2, 'Now Hercules be thy speed, young man' vor dem Beginn des Ringkampfes enthalten eine Anlehnung an die Verse:

Saint Nicholas by my speed
In all vertue to proceed,

die die scholars vor dem Beginn ihrer Arbeit zu sagen pflegten.

2.

Die Bezeichnung 'Freemans song' (z. B. in Drayton's Legend of Thomas Cromwell, v. 29, Mirrour for magistrates III 510) ist als eine Korruption aus 'Threemen's song' anzusehen.

3.

Die Einführung des dramatischen Sologesangs nach 1600 in England ist nicht nur auf Caccinis Nuovo musiche zurückzuführen (Nagel, Geschichte der Musik in England II 168), sondern geht zum großen Teil aus der Entwickelung des Gesangs am Ende des XVI. Jahrhunderts hervor.

Lebenslauf.

Ich, Johann Friedrich Wilhelm Bolle, evangelischer Konfession, wurde am 1. Dezember 1878 zu Berlin geboren als Sohn des Möbelhändlers Wilhelm Bolle und seiner Gattin Sophie, geb. Birnbaum. Nach dem Besuch des Friedrichs-Real-Gymnasiums meiner Vaterstadt, das ich mit dem Zeugnis der Reife Ostern 1898 verließ, studierte ich auf der Universität zu Berlin neuere Sprachen. Ich hörte hier Vorlesungen bei den Herren Professoren: Brandl, Tobler, Schmidt, Heusler, Roediger, Herrmann, Schulz-Gora, Pariselle, Harsley, Delmer, Paulsen, Lasson, Menzer. Allen meinen Lehrern, besonders Herrn Professor Brandl, bin ich für die Anregungen, die ich während meines Studiums von ihnen empfangen, zu großem Dank verpflichtet.

Im Sommer 1900 und 1901 hielt ich mich längere Zeit in England, Sommer 1901 auch in Frankreich auf, um mich im Gebrauch der betreffenden Sprachen weiter auszubilden. Meine Promotionsprüfung bestand ich am 12. Februar 1903.





